Article *rabāb* de Jean During, 2019, tiré de *Dâ'erat-ol-ma'âref-e bozorg-e eslâmi* (La Grande Encyclopédie islamique)

RABĀB

La famille des violes à pique

Les termes *rabāb*, *rubāb*, *robāb*, et leur variantes phonologiques, désignent dans les cultures musulmanes deux grandes familles d'instruments à cordes / cordophones dont la caisse est recouverte d'une table d'harmonie en peau : celles des violes à archet à manche long ou court, et celle des luths à cordes pincées et à manche généralement court. Exceptionnellement, le même instrument peut être joué à l'archet ou frappé par un plectre. Dans la catégorie des violes, on distingue les violes à pique des violes monoxyles. Dans la catégorie des luths, on distingue ceux à double cavité (ex. *rabāb* indien et *afghāni*) et ceux à manche rapporté (ex. *räwab* uyghur).

Rabāb est un terme d'origine arabe, probablement dérivé de *rabba*, dont le sens serait « recueillir, arranger, rassembler » en référence à l'archet qui relie les notes en un son continu (Farmer 1931 p.100). Cependant, à partir du 14ème siècle, il désigne également un luth en Iran, ce qui pose pour l'organologie la question de la mutation d'une viole en un luth.

Les plus anciennes mentions du *rabāb* se trouvent à la fin du 8ème siècle chez Al-Khalil ibn Ahmad, puis chez al-Ja'îz (m. 867) (Farmer 1931 p. 112). Al-Fārābî le décrit comme une viole à archet montée de 2 cordes, mais parfois aussi de 4, avec un manche sans frettes (D'Erlanger, 1930, p. 277). Il est souvent cité par les poètes persans, notamment dans les ghazal de Rumi, et comme dans la tradition soufie mevlevi il a été joué jusqu'à nos jours, il est certain qu'il s'agissait d'une viole à pique comme celle souvent représentée sur les miniatures à partir du 9ème siècle hq, (voir Zāker-Ja'fari p. 81-86). L'hagiographe de Rumi Aflāki (*Manāqeb*, Huart T.II §698) évoque le *rabāb* par la métaphore *kadu-ye por samā'*, se référant à la caisse de l'instrument qui est souvent fait d'une courge (comme le *kabak kemance* turc). Soltān Valad, le fils de Rumi a titré un de ses ouvrages *Rabāb nāme*.

Dans ces anciennes représentations, le *rabāb* est constitué d'une caisse en forme de bol recouverte d'une membrane de peau, traversé par une pique dans laquelle est fiché un manche rond monté de deux cordes. Sous cette forme et ce nom, cette viole est encore répandue en Egypte (*rabāb* à 2 cordes en crin de cheval), en Turquie (*rabāb* à 3 cordes en crin de cheval), et sous d'autres noms et/ou des formes voisines, en Iraq (*joza* à trois cordes), en Iran, dans le Caucase et (*kamānche* à 3 ou 4 cordes en soie, boyau ou métal), en Asie centrale (*qijak* identique au *kamānche*), en Indonésie (*rabāb* à 2 cordes), en Anatolie (*kabak, iklig*), et autrefois en Inde (Day, 129). Quelque peu différent mais suivant le même principe, est le *erhu* chinois et ses variantes d'Extrême Orient, le *ghijak* d'Afghanistan et des montagnes tadjik, à caisse rectangulaire en bois ou en bidon de récupération.

A la même famille des violes à pique, appartient le "*rabāb* des poètes" (*rbāb al-shā'ir*) à la caisse peu profonde, rectangulaire ou ronde, monté d'une seule corde en crin de cheval, qui est répandu parmi les Bédouins du Mashreq, les Berbères du Souss marocain et les Arabes du Khuzistan (Atrā'i & Darvishi 2009 p.135). L'*imzad* en est une variante répandue en Afrique saharienne avec une caisse faite d'une calebasse.

Les *rabāb*s monoxyles à cordes frottées et/ou pincées

De conception toute différente est le *rabāb* à archet utilisé probablement depuis le 13ème siècle dans les ensembles de nouba du Maroc, d'Algérie et de Tunisie. D'Andalousie, il fut adopté puis modifié en Europe sous le nom de *rebec*.

rebec du Cantigas de Santa Maria

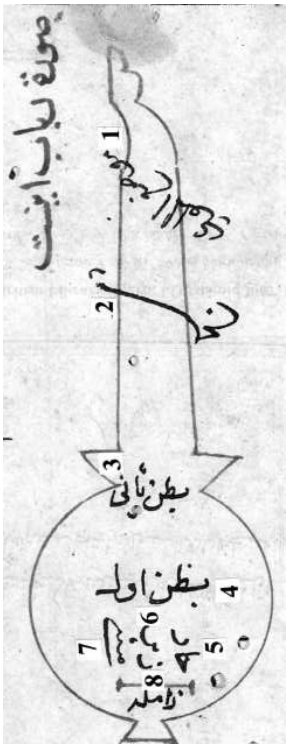
La caisse et le manche sont creusés en une pièce monoxyle allongée et cintrée, recouverte d'une membrane. De ce type de *rabāb* provient le *sarangi* indien, qui se démarque par ses nombreuses cordes sympathiques.

Un siècle après Rumi, et jusqu'à nos jours, en Iran et dans les cultures de l'Asie centrale et au-delà (sauf en Indonésie), *rabāb* désigne un luth. Un miniature de Chiraz datée de 1341 mentionne le *rabāb* et en donne une représentation qui, bien que sommaire, correspond à un luth (Gray, 1977 p 60).

Mou'nis al-Ahrar (Anthologie scientifique) de Mohammed b. Badr Jajarni:
erres précieuses et instruments de musique - Chiraz, 1341 - (H. 0,19 ; L. 0,128). Cleveland, Museum of Art,
N° 45.385 (miniature légèrement agrandie).

Le passage d'une viole à un luth s'explique par le fait qu'une viole peut être jouée non seulement à l'archet, mais en pizzicato, comme cela se fait encore de nos jours avec le *dotara* du Bengale qui est une variante du *rabāb* à deux cavités, similaire au *sarinda* népalais (à 3 ou 4 cordes).

Au milieu du 14ème siècle, le *Kanz al-tuhaf* de Kāshāni (Binesh p. 114) décrit un *rabāb* ou *robāb* qui n'a rien de commun avec la viole à pique, excepté sa table d'harmonie en parchemin. L'exemplaire de Londres (784 hq/1382) donne la plus ancienne représentation précise de cette famille de luth qui par la suite fut souvent représenté sur les miniatures mogholes.



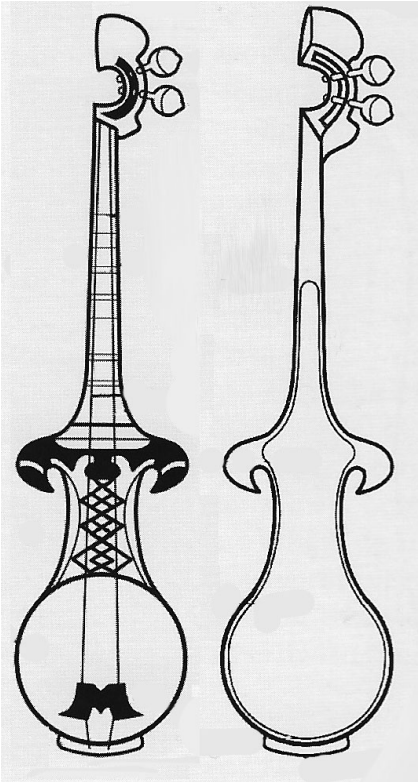
rabāb du *Kanz at-tuhāf*

Ce *rabāb* se distingue de la viole à pique par sa facture monoxyle et par une double cavité qui jusqu'à nos jours caractérise la plupart des *rabāb* d'Asie centrale :

عرض هر بطنی یك بدست و دو انگشت منفرج و دستهٔ آن سه بدست می باید و روی کاسهٔ که دسته بآن مُلتصق است بلوح تُنُك می باید پوشانید و روی آن کاسهٔ دیگر برق. و بعضی روی

Quelques décennies après Kāshāni, Marāghi range le *rabāb* dans la famille des luths, mais sans le décrire en détail. La viole appelée antérieurement *rabāb* est appelée *kamānche*, mais sa description (*Jāme'* p. 203) correspond au *rabāb* ottoman et égyptien, ainsi qu'au *qijak* turkmène et Karakalpak et au *joza* irakien, avec une caisse en noix de coco ou en bois tourné. Quant au *rabāb*, il a 3 ou 4 cordes qui sont doublées *"awtār-e ānrā mazuj bandand be tariq-e 'ud"* et accordées comme celles du *'ud.* Ce *rabāb,* dit Marāghi, est apprécié des gens d'Ispahan et du Fārs (*Jāme'* p. 202).
Curieusement une copie du *Kanz* datée 838 hq/ 1433, donne une toute autre représentation du *rabāb*, semblable à une viole à caisse ronde et à long manche, mais également comparable à un *rawab* de Qashqar (Binesh p.77). La raison probable de cette différence est que la copie du Kanz avait été commanditée à Constantinople, et que le copiste a représenté un *rabāb* à archet (*kamānche*) comme il en voyait dans son environnement et non un luth comme on en jouait dans le Fārs (Marāghi idem. 202)

Cependant ce type d'instrument à deux cavités est bien antérieur au 14ème siècle, car on le trouve sur une une fresque polychrome datée de la 1ère moitié du XI^{e} siècle, dans la forteresse de Hulbuk (Tadjikistan, région de Khatlān) (Siméon & Roy 2018, Roy 2017 p. 79). Il s'agit de la première représentation de l'utilisation de l'archet sur un instrument qui peut aussi bien se jouer au plectre (*ibid*.). L'instrument de Hulbuk peut se comprendre comme un ancêtre du *rabāb* du *Kanz al-tuhaf,* lequel s'est propagé en Inde du Nord avec la culture islamique.
On peut donc faire l'hypothèse que durant un ou plusieurs siècles le terme *rabāb* ait désigné dans le monde iranien une vièle à pique aussi bien qu'un luth monoxyle à table en parchemin. Ou encore qu'une sorte de *rabāb* pouvait être joué de deux façons. Bekaert (1996 p. 191) s'appuie sur plusieurs *beys* de Khaqani Sirven (m. 1199) tels que زنهار مگو همین ربابست رباب فریاد رباب عشق از زخمه ی او است pour conclure que "the *rabāb* in the texts of the 12th century is not the same instrument as that mentioned in the texts of Rumi". Selon elle, ce *rabāb* était joué indifféremment au plectre ou à l'archet.



Intrument de Hulbuk. Dessin de S.Roy, 2018 p.14

Du *rabāb* indien au *rubāb* afghan. Le *rabāb* aurait été importé de Perse en Inde où il devint l'instrument des chanteurs de *dhrupad* dans la lignée de Tansen (1556-1605) (chap 2 p. 50). Il a disparu de la musique savante indienne au cours du 19ème siècle, mais a survécu dans la musique religieuse des Sikh où il occupe toujours la place éminente que lui a assignée Guru Nanak (m. 1539), le fondateur du Sikhisme (*ibid*. p. 49, Singh, p. 3). Ce *rabāb* à la table en parchemin et au manche sans frettes, n'avait que 4 ou 5 cordes mélodiques en boyau (autrefois en soie). "Les miniatures mogholes ne présentent pas d'instruments munis de cordes sympathiques avant la fin du 18ème s. (Cronan, 2018 p. 18), alors qu'elles existaient en Europe bien plus tôt." (*ibid*. p. 18). De fait, le *qeyjak* décrit par Marāghi (ibid. p. 203) avait 8 cordes de résonance. Le *dhrupad rabāb,* une fois équipé de cordes sympathiques donna le *robāb afghāni,* lequel est à à l'origine du *sarod.*

Le *robāb afghāni* fut mis au point vers le milieu du 18ème siècle et devint par excellence l'instrument des Pashtouns, puis de toute la nation Afghane. Il s'est répandu au cours du 19ème siècle vers l'Inde, le Kashmiri, puis l'émirat de Boukhara d'où il a atteint le Tadjikistan.

le maître Karim Lang, luthier à Herat (photo J.D. 2015)

En Iran son usage est attesté en 1865 (Pourjavady, 2007, p. 3.), mais c'est au Sistan et au Baloutchistan (région de Sarāvān) qu'il a été adopté, notamment dans la région de Sarāvān, où il accompagne le chant de *ghazal*s persans des derviches (*sāheb*) cheshti de Dehak (During 1989 181-233, Darvishi p. 73-79). Une variété très rare de *rabāb* monoxyle dit *panj tār* est également utilisée par les derviches de Sarāvān (Atrā'i & Darvishi 2009 p. 99). Par sa forme, sa petite taille, sa caisse monoxyle allongée à une cavité, et son absence de cordes sympathiques, il est très proche du *dotara* du Bengale et de certains *chikara* de l'Inde du Nord. Les *rabāb*s baloutches proviennent d'Afghanistan, mais aux trois cordes mélodiques, certains on ajouté une ou deux cordes. Le *rabāb* apparaît parfois dans les ensembles "classiques" iraniens, mais généralement sans ses cordes sympathiques et limité à un rôle de figurant.

La conception du *robāb afghāni*, n'a guère varié depuis près de deux siècles. Les instruments les plus appréciés sont faits à Kabul (famille Qādiri), ainsi qu'à Peshawar, à Herāt et au Kashmir. On distingue trois tailles, la moyenne étant la plus répandue. Le modèle courant possède 3 cordes mélodiques et 4 frettes donnant une gamme chromatique de 12 demi –tons, mais à Herāt deux frettes intermédiaires sont ajoutées pour restituer les tons neutres des mélodies locales. A l'origine, les deux cordes aigües du *robāb afghāni* étaient doubles et la basse simple (comme le *tār* qājār, le *rabāb* du Badakhshan et le *räwab* uyghur), mais le maître afghan Ostad Mohammad Omar (1905-1980) a répandu l'usage de cordes non doublées.

Rabāb afghan fait par Qadiri à Kabul (vers 1960) photo J.D.

Autres variétés de *rabābs.* Le *rabāb* du Badakhshan pourrait être un descendant direct de la viole-luth de Hulbuk. Il appartient à une famille à deux cavités caractérisée par deux excroissances entre la caisse et le manche. Son manche sans frettes est monté de 5 cordes (en nylon) dont deux doubles et une basse simple, plus une chanterelle jouée à vide. Sa table d'harmonie en peau de cheval lui donne un son voilé qui convient pour l'accompagnement du chant.

Les *räwab* uyghur de Qumul est proche par sa forme du *rabāb* badakhshanais, mais par ses cordes sympathiques s'apparente au *robāb afghāni,* de même que le *räwap* des Uyghurs Dolan.
Le *qäshqär räwab* uyghur se démarque des autres *rabāb* par son long manche et sa caisse petite et ronde qui rappellent globalement la physionomie des violes à pique. Il comporte 3 cordes principales et 2 à 4 cordes de résonance frappées en bourdon tandis que les mélodies se jouent principalement sur la première corde. A la jonction du manche et de la caisse en forme de bol se placent deux excroissances en forme de corne qui n'ont qu'une fonction décorative. Vers les années 1920 il a été adapté et adopté par les Ouzbeks mais monté de 3 rangs de cordes dont deux doubles et une grave. Les Ouzbeks et les Tadjiks l'appellent *qashqar rabāb,* tandis que les Uyghurs le désignent comme *tashkent räwab* ou *ili räwab*, car il est surtout utilisé dans la région d'Ili dans le nord du Xinjiang.

Références

AFLĀKI, Shamsoddin Ahmad, *Manāqeb ol-'Arefin*. Traduit par Huart, Clément, 1922 *Les Saints des Derviches Tourneurs,* vol. II. Paris.

ATRA'I, Arfa', DARVISHI, Mohammad Rezā 2009, *Sāz shenāsi-e iran* (éd. Mahoor).

BEELAERT, Anna Livia Fermina Alexandra, 1996, *A Cure for the Grieving*. *Studies on the poetry of the 12th century Persian court poet Khāqāni Shirwāni.* Thèse de doctorat, Université de Leiden.

CRONAN, Sylvain, 2018 "Le rubāb afghan", *Les Nouvelles d'Afghanistan*, n° 60 p 16-19.
DARVISHI, Mohammad-Rezā 2001 *Dāyrat ol-ma'āref-e sazhā-ye irāni,* vol I., Tehéran (éd. Mahoor,)
DURING Jean 1989, *Musique et Mystique dans les Traditions de l'Iran,* Paris, (éd. IFRI Peeters).
ERLANGER (d'), Rodolphe, 1930, *La musique arabe*, T. 1, Al-Fārābī, Grand traité de la
musique, *Kitāb Al-Mūsīqī Al-Kabīr* (livres 1 et 2), Paris, (éd.Paul Geuthner)
FARMER, Henry George, 1931 *Studies in Oriental music*, London, (éd. Harold Reeves)
GRAY, Basil, 1977 *La peinture persane*, Paris, (Skira).
KĀSHĀNI Hasan, 1992, *Resāle Kanz al-tohaf dar musiqi*, in *Se resāle-ye fārsi dar musiqi*, ed. T.Binesh,Téhéran: Iran University Press, pp. 55-128.
MARAGHI, 'Abd al-Qāder Ibn-e Ghaybi-e, 1366/1987 *Jāme' al-Alhān,* éd. T. Binesh, Tehran,.
POURJAVADY, Amir Hosein 2007 "Indian and Afghan Influences on Persian Musical Culture during the 18th and 19th Centuries". *Congrès des Musiques dans le monde de l'islam.* Assilah, 8-13 août 2007.
http://ligne13.maisondesculturesdumonde.org/sites/default/files/fichiers_attaches/pourjavady-2007.pdf
ROY, Sylvain, 2017 *Le rubāb afghani, étude historique, musicologique et organologique d'un luth d'Asie centrale ,* Thèse de doctorat, Université de Paris-Nanterre.
SIMEON Pierre & ROY, Sylvain, 2018, "Sur la piste du *rubāb*, la peinture murale de Hulbuk (Tadjikistan 11ème siècle : nouvelles approches ethnomusicologiques et iconographiques" *Arts asiatiques, tome 73 Annales du musée des arts asiatiques-Guimet et du musée Cernuschi,* pp. 5-24.
SINGH, Gurnam, 2008, *Sikh sacred music, Gurmat sangeet,* Patiala, (éd. Gurmat Prakashan).
— collectif (Jan Ziung ed.) *: Jungo shinjiang uyghur muqam sanati*, Urumqi, 2008 (éd. Shijang gözalsanat fotosurat nashriat).
ZĀKER-JA'FARI; Narges, 1397 *Hayāt-e sāz-ha dar tārikh-e musiqi-e irān,* Tehran